



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

26 | 2013  
Notes d'humour

---

# *Tainpane* et *kussügü*. Le solennel et la parodie dans les musiques rituelles des Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)

Tommaso Montagnani

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2051>  
ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013  
Pagination : 175-192  
ISBN : 978-2-88474-295-5  
ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Tommaso Montagnani, « *Tainpane* et *kussügü*. Le solennel et la parodie dans les musiques rituelles des Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2051>

---

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

## *Tainpane et kussügü*

### Le solennel et la parodie dans les musiques rituelles des Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)

TOMMASO MONTAGNANI

Chez les Kuikuro du Haut-Xingu, il existe un système de correspondances et d'analogies musicales entre deux importants rituels : le rituel masculin des flûtes *kagutu* et le rituel féminin des chants *tolo*. Ce que je souhaite analyser dans cet article, ce sont certains aspects de la relation entre hommes et femmes telle qu'elle est représentée dans la pratique musicale rituelle kuikuro. En plus des analogies musicales sur lesquelles la relation entre ces deux répertoires est fondée, on assiste à une pratique parallèle non rituelle, mais qui surgit comme une parenthèse en plein milieu des deux rituels ; il s'agit d'une forme d'imitation musicale réciproque, ironique et dérisoire. D'un côté, les hommes, lorsqu'ils jouent de la flûte dans le rituel *kagutu*, imitent avec leurs instruments le chant féminin *tolo* dans une ambiance décontractée et au milieu des rires. D'un autre côté, les femmes possèdent un répertoire de chants censés être une version « réduite » des suites *kagutu* les plus sacrées ; ils sont musicalement très différents des suites qu'ils parodient, et leurs textes traitent de sujets à caractère souvent ironique, sexuel ou sentimental. Alors que les deux répertoires *kagutu* et *tolo* sont parsemés d'analogies musicales et mélodies communes, les « parodies » chantées par les femmes diffèrent radicalement, d'un point de vue mélodique, rythmique et stylistique, des suites masculines dont elles portent pourtant le nom. Les caractéristiques musicales des parodies et des suites *kagutu* parodiées sont même opposées : rapide/lent, structures strophiques/linéaires, ordre dispersé/séquence. Il peut paraître surprenant que pendant *kagutu*, l'un des rituels kuikuro les plus importants, caractérisé par un sentiment constant de crainte de la part des musiciens hommes, il puisse y avoir de l'espace pour rire et imiter les femmes. De la même façon, dans le contexte xinguanien, caractérisé par une idée d'« authenticité » de la musique rituelle et par un respect constant de

la version considérée comme officielle et figée des musiques des esprits, le fait que les femmes se moquent des suites masculines les plus solennelles en utilisant leurs noms nécessite une analyse plus approfondie des relations sociales exprimées à travers la musique. Le contraste entre le caractère sacré *tainpane* des flûtes masculines et le mot *kussügü* (petit) rajouté dans les parodies aux noms des musiques de flûtes, suscite l'hilarité des participants au rituel et accompagne les moqueries typiques de certains aspects de la relation entre hommes et femmes *kuikuro*.

Tout au long de ce texte, je montrerai la manière dont l'ironie est utilisée de façon contrastive dans le cadre d'un rituel à caractère très solennel afin de créer une forme de régulation de l'équilibre existant entre les trois termes de la relation *kagutu/tolo*, à savoir hommes, femmes et esprits. Tandis que, du côté masculin, l'ironie est exprimée sous forme d'imitation mélodique, la question se fait plus subtile du côté féminin, où l'utilisation du langage poétique des chants exerce un pouvoir de transformation de la matière musicale, tout comme elle complexifie et remet en question les relations entre genres et catégories telles qu'elles sont représentés dans la pratique rituelle officielle.

### Les *Kuikuro* dans le système *xinguanien*

Selon le dernier recensement de la FUNASA (Fundação Nacional de Saúde/Fondation nationale de la santé) de 2010, la population *kuikuro* compte environ 600 personnes, habitant six villages.

Les *Kuikuro* parlent l'une des deux variantes de la langue carib du Haut-Xingu (Meira et Franchetto 2005) ; les autres populations de langue carib dans la région sont les *Kalapalo*, les *Matipú* et les *Nahukwá*. Ces populations vivent dans le bassin des affluents du fleuve Xingu, en Amazonie méridionale, sur la Terre Indigène du Xingu, située dans l'état du Mato Grosso. Le Haut-Xingu est une région de transition entre la savane du plateau central brésilien et les limites sud de la forêt tropicale amazonienne. Dans la même région vivent d'autres populations de trois importantes familles linguistiques d'Amérique du Sud, *arawak*, *carib*, *tupi*, ainsi qu'un groupe parlant une langue isolée (*trumai*).

Il existe quinze rituels chez les *Kuikuro*. La majorité d'entre eux, comme le rituel *kagutu*, sont classés comme *tüitsekekinhü*, à savoir, « ceux qui sont pourvus d'*itseke* » (Mehinaku 2010), les *itseke* étant les entités animales dont le nom est aussi traduit localement par « esprit » (*espíritos* en portugais).

En choisissant de me concentrer sur ces deux rituels *kuikuro* (*tolo* et *kagutu*) je souhaite mettre en évidence un système de connexions inter-rituelles et inter-genre reposant sur une parodie musicale du caractère solennel des rituels *tüitsekekinhü*.

L'élément parodique et l'ironie, dans le cas kuikuro, offrent la possibilité d'une lecture des relations de genre en Amazonie allant au delà du principe de l'antagonisme sexuel. En ethnologie des Basses Terres d'Amérique du Sud, nombre de travaux ont été consacrés à ce sujet, principalement dans les années 70 et 80. Différentes perspectives ont été utilisées dans l'analyse de ce principe : du mythe universel du matriarcat proposé par Bamberger (1974) à l'approche néo-freudienne à de la sexualité chez les Mehinaku (un groupe xinguanien arawak) de Gregor (1985). Du simple principe de l'antagonisme, certains auteurs sont passés à différentes déclinaisons du principe de hiérarchie des genres et de domination masculine, qui a été vue par Murphy et Murphy (1974) et McCallum (1994) comme une forme de complémentarité productive entre les genres. Ellen Basso (1985) propose l'une des analyses les plus complètes et élégantes des pratiques rituelles liées à des questions de genre chez les Kalapalo du Haut-Xingu, population voisine des Kuikuro et parlant une variante dialectale de la même langue carib.

### ***Kagutu* : l'univers masculin**

Le rituel masculin du trio de flûtes, appelé *kagutu* chez les Kuikuro, est pratiqué dans la majorité des sociétés xinguanienues. Piedade (2004) a analysé et décrit la musique *kawoka* chez les Wauja, une population de langue arawak. Piedade utilise des méthodes d'analyse musicologique très avancées afin de mettre en évidence la complexité des structures de la musique jouée par les flûtistes hommes. Les questions de genre autour de *kawoka* sont tout aussi centrales dans le travail de Piedade : la musique des flûtes est étroitement liée aux chants féminins *yamurikumalu*, les deux répertoires possédant un nombre important de mélodies communes, comme l'a aussi montré Mello (1999, 2005) dans ses travaux sur les chants *yamurikumalu* des femmes *wauja*.

Rafael Menezes Bastos (1978), dans ses travaux consacrés à la musique *kamayurá*, souligne l'importance du rituel comme système de méta-communication parmi les sociétés xinguanienues. La musique, la danse et le mythe sont les éléments principaux de la construction du sens rituel. Dans le système culturel du Haut-Xingu, le partage des actions rituelles permet aux groupes sociaux d'établir des liens et des formes de communication à travers des canaux différents du langage quotidien. Ceci se produit non seulement entre les groupes sociaux au sein d'une société, mais aussi au niveau intertribal, permettant ainsi de dépasser les barrières linguistiques de la région du haut-Xingu.

Hill et Chaumeuil (2011) montrent que les aérophones dans les Basses Terres d'Amérique du sud établissent un lien entre les spécialistes rituels, les entités surnaturelles et les groupes sociaux. D'une façon analogue, les flûtes

xinguanien et les chants féminins forment un système de relations entre humains et esprits, hommes et femmes, dépassant ainsi les divisions par catégories et genres.

Dans la littérature ethnologique sur les sociétés xinguanien, la musique masculine de flûte est associée principalement aux chants féminins *yamurikuma(lu)* ou *jamugikumalu*. Basso (1985) décrit un groupe de chants *jamugikumalu* chez les Kalapalo qui prend le nom de *kagutu kuegü* et dont les mélodies sont communes à celles des flûtes *kagutu* des Kalapalo.

La particularité des Kuikuro par rapport à d'autres sociétés xinguanien est le fait que la relation entre musique masculine de flûte et musique féminine se fait principalement au travers des chants *tolo* (en langue carib), et beaucoup moins au travers des chants *jamugikumalu* (en langue arawak), qui pourtant

sont pratiqués chez les Kuikuro. Les chants *tolo* sont donc un corpus de chants féminins propre aux Kuikuro, que l'on ne retrouve pas chez d'autres populations de la même région. L'une des preuves de la relation étroite entre *kagutu* et *tolo* est le fait que les chants *tolo*,

bien qu'ils relèvent d'un répertoire féminin, sont connus par une partie des musiciens *kagutu*, qui les utilisent comme supports mnémoniques pour l'apprentissage des mélodies des esprits *itseke*, étant donné qu'une bonne partie de ces mélodies sont communes aux deux répertoires.

Le mot *kuikuro* « *kagutu* » indique à la fois un rituel, un répertoire de suites et la flûte sacrée qui est utilisée pour jouer les suites dans le rituel. Le rituel *kagutu* est essentiellement de type infra-tribal : il en existe néanmoins une version intertribale rarement exécutée<sup>1</sup>.

Le rituel *kagutu* est demandé par un membre du village qui est le « maître » de la cérémonie. L'exécution du rituel est censée lui apporter de la prospérité et lui assurer une bonne récolte de manioc ainsi qu'une bonne pêche. En revanche, le maître sera chargé de l'organisation du rituel et de l'approvisionnement de nourriture pour les participants. La figure du « maître » est assez importante dans l'univers rituel *kuikuro*, et il en existe différents types : le maître du rituel, de la musique, de l'instrument (Fausto 2008).

Le rituel *kagutu* est exécuté assez rarement (à peu près une fois par an) et il n'existe pas de date ou de période prévue pour cela. *Kagutu* précède des sessions de pêche dans le but d'assurer l'abondance de poissons dans les filets. Le membre de la communauté qui l'organise est chargé de la préparation de la



Vidéo trailer du film *As Hyper Mulheres* (*The Hyperwoman – Itão Kuegü*) de Carlos Fausto, Leonardo Sette et Takuma Kuikuro, dans lequel apparaissent les thèmes de l'article (chants féminins, ironie, relations de genre).

<sup>1</sup> J'ai effectué deux voyages de terrain, entre 2008 et 2009 à Ipatse, principal village *kuikuro* dans le Haut-Xingu (Mato Grosso, Brésil.) Une partie importante de mon enquête de terrain sur la musique *kagutu* a été menée en compagnie du musicien Jakalu Kuikuro en situation non rituelle : le type de relation instauré était, dans ce cas, celle de maître à élève.

nourriture pour les musiciens. Il est aussi chargé de préparer et d'amener sur le lieu du rituel les offrandes aux esprits. Ces dernières coïncident avec l'exécution des pièces appelées *inhankgitoho*. La plupart des suites possèdent un groupe central de pièces *inhankgitoho*, un mot qui peut être traduit par «se sauver», «se remettre»<sup>2</sup>; elles suivent d'autres pièces considérées comme plus dangereuses et dont la fonction est de sortir le flûtiste d'une situation de péril. Les offrandes aux esprits marquent, au même moment que la première série de pièces, une phase de détente suite à la tension émotive causée par les pièces dangereuses. Seuls les participants les plus âgés peuvent consommer la nourriture des esprits. Le rituel peut aussi se dérouler à l'occasion de l'enterrement d'un flûtiste ou de l'un des propriétaires de l'instrument<sup>3</sup>. Il est en revanche interdit d'exécuter *kagutu* pendant la période qui précède le *kwarup*, le grand rituel intertribal en l'honneur d'un chef du passé.

L'espace rituel est la maison des hommes, *kwakutu* en kuikuro. Il s'agit de la construction centrale dans le village typique xinguanien, construction à laquelle aucune femme ne peut accéder. En plus d'être le lieu de la célébration de *kagutu*, la maison des hommes abrite d'autres activités typiquement masculines, comme la fabrication des flèches utilisées dans le rituel de guerre *hagaka*.

Trois flûtistes jouent et dansent pendant le rituel : un flûtiste principal et deux accompagnateurs. Les accompagnateurs sont souvent des apprentis, qui ne connaissent qu'en partie le répertoire à jouer. Le soliste, quant à lui, est chargé de l'exposition des thèmes des pièces. Pendant la danse, les trois flûtistes *kagutu* battent le pied droit sur le sol (avec un bracelet de grelots à la cheville), les jambes écartées, parcourant la maison des hommes en son centre par plusieurs allers et retours.

Le rituel peut durer jusqu'à 24 heures. La quasi totalité du répertoire *kagutu* est jouée durant ce laps de temps.

## Musique et langage dans le son des flûtes

Le son des flûtes *kagutu* est conçu comme un véritable langage par les Kuikuro et celui-ci est censé reproduire la scansion des syllabes du langage humain. Il s'agit d'une technique mnémonique utilisée par certains musiciens kuikuro, tels le flûtiste Tütekuegü et son maître Tupà. Les flûtistes du *kagutu* ne sont pas censés connaître les textes des chants *tolo*; pourtant, non seulement certains flûtistes en connaissent une bonne partie, mais ils s'en servent aussi comme support de mémorisation dans l'apprentissage du *kagutu*. Au cours de mes entretiens avec

<sup>2</sup> Fausto et al. 2011 : 58.

<sup>3</sup> Le flûtiste et le propriétaire de l'instrument ne sont pas la même personne.



Fig. 1. Jeunes hommes et femmes kuikuro exécutant une danse du rituel *hagaka*.  
Photo Tommaso Montagnani, 2009.

Tütekuegü, ce dernier jouait les pièces *kagutu* et chantait peu après le texte du *tolo* correspondant. Tütekuegü affirme que son maître Tupà, l'un des plus anciens du village, lui a transmis les textes avec la mélodie, et qu'il ne serait pas en mesure de se souvenir de toutes les mélodies sans l'aide des énoncés. Pendant que j'essayais d'apprendre à la flûte certaines suites du *kagutu*, Tütüquegü corrigeait mes erreurs en ayant recours au texte : il m'obligeait, par exemple, à subdiviser une note longue en deux notes plus courtes, car le mot qui lui correspondait dans le chant féminin *tolo* était composé de deux syllabes. Il insistait sur le fait que la flûte était en train de *chanter*. Il fallait donc que je chante le texte dans ma tête en jouant de la flûte.

Le contenu des chants féminins n'a pourtant aucune relation avec le contexte sacré. Ils sont plutôt axés sur la vie sentimentale et sexuelle des femmes, et exécutés dans un cadre différent et bien séparé du rituel *kagutu*. Ceci n'empêche pas qu'ils soient utilisés comme un outil mnémonique par certains des flûtistes.

Les flûtes s'adaptent donc au langage des humains, mais elles sont aussi le véhicule du langage des *itseke*, dont les noms sont reconnus par les flûtistes dans le profil mélodique du début de certaines suites. Le langage, humain et non humain, plus que la musique, est l'axe par lequel les flûtes créent la connexion

entre les hommes et les *itseke*. Musique et langage sont ainsi étroitement liés, presque fusionnés dans un son qui est à la fois parole et musique. Dans le mythe d'origine de la musique *kagutu*, chaque esprit-animal commençait sa propre pièce en chantant son nom. Dans le répertoire *kagutu*, il existe de nombreuses pièces où le nom de l'esprit animal se trouve dans la mélodie initiale de la pièce : il s'agit d'une mélodie strictement instrumentale, donc sans paroles, qui permet pourtant au musicien d'articuler un mot au moyen de sa seule flûte<sup>4</sup>.

### Correspondances musicales et relations sociales

Chez les Kuikuro, la musique est utilisée conjointement à la parole pour créer dans le contexte rituel l'espace sonore de la relation aux *itseke*. Non seulement les chants et la musique instrumentale contiennent dans leur structure des éléments permettant à l'auditoire d'effectuer une projection mentale de l'entité surnaturelle, mais ils sont connectés entre eux par des références mélodiques. L'énonciation de noms propres dans les textes *tolo* possède une fonction rituelle analogue à celle de certaines mélodies de flûte *kagutu* : dans les deux cas l'interprète crée une référence musicale à une entité invisible ou absente au moyen de la saillance du fragment mélodique ou du nom propre. Cette correspondance existant entre les deux répertoires est soulignée par l'utilisation de phrases musicales communes. La connexion qui est formée par les spécialistes d'un rituel ou d'un autre a pour effet de créer des entités qui dérivent d'une accumulation de subjectivités. Dans les chants *tolo*, une mélodie provenant des musiques *kagutu* et appartenant à un *itseke* (dont elle est censée prononcer le nom) est superposée à un texte poétique contenant un nom propre de personne. Une entité surnaturelle et un personnage fictif humain partagent alors une mélodie commune. Une nouvelle dimension rituelle est ainsi créée, un contexte dans lequel la rencontre d'identités humaines et surnaturelles donne lieu à une représentation chimérique de type sonore. L'union de la musique venant du répertoire masculin d'une part et du texte du répertoire de chants féminins d'autre part, génère une entité sonore qui est à la fois un humain, un esprit et un animal. Par représentation chimérique (Severi 2007), on considérera ici un objet musical

4 Les musiciens kuikuro savent quelles sont les pièces où la flûte «dit» le nom de l'*itseke* maître du chant et identifient immédiatement le fragment mélodique qui correspond à l'énonciation du nom. Dans les mythes d'origine racontés par les Kuikuro, c'est ainsi que les *itseke* chantaient leurs pièces, avant que les hommes apprennent la musique de *kagutu*. Aujourd'hui toutes les suites n'ont pas de «maître», et tous les musiciens du

village ne se souviennent pas du nom du maître des pièces dont ils connaissent pourtant la musique par cœur. Jakalu Kuikuro, le flûtiste principal du village, connaît la presque totalité des suites *kagutu*, mais il ne connaît pas autant de mélodies/noms que Tütekuegü, pourtant considéré comme moins expérimenté que Jakalu en matière de *kagutu*.



complexe formé par l'union d'éléments provenant de contextes différents : des mélodies sont associées à des noms d'esprits dans le rituel masculin, et à des noms propres, ces personnages humains des récits exégétiques, dans les chants féminins<sup>5</sup>. Dans ce dernier niveau, ils s'appuient sur les profils mélodiques des esprits du rituel masculin, créant ainsi une référence directe à l'entité surnaturelle au moyen d'une superposition des référents. Dans le cadre de l'exécution de la musique *kagutu* par les hommes, la référence au texte poétique n'est donc jamais totalement absente, bien que le texte ne soit à aucun moment chanté ou proféré. L'écoute de la seule mélodie de flûte par les musiciens *kagutu* ne cesse d'évoquer une image sonore incomplète à laquelle l'identité humaine du chant féminin est mentalement associée par l'auditoire. Il est donc nécessaire de considérer les deux rituels comme formant un même système de relations qui doit être observé dans sa totalité.

Les formes musicales, les textes poétiques deviennent chez les Kuikuro (et plus généralement dans le Haut-Xingu) le domaine de la rencontre entre groupes sociaux. Dans le système inter-rituel que nous allons analyser, la relation entre les genres symbolise la relation entre les catégories. Elle établit ainsi une forme de communication rituelle entre humains et *itseke*.

### **Les non-dits et l'autodénigrement paradoxal : l'univers féminin à travers la poétique des chants *to/o***

Les femmes chantent les chants *to/o* dans une apparente attitude de respect de la tradition imposée par les esprits et protégée par l'autorité masculine. En réalité, il existe à l'intérieur de ces chants une autonomie créatrice, une activité de développement musical qui témoigne d'une attitude de liberté vis-à-vis des impositions et des tabous. Cette autonomie créatrice est connue des hommes flûtistes, qui pourtant n'en parlent pas. Ils s'expriment néanmoins dans un registre ironique, imitant avec les flûtes les femmes en train de chanter. Cette imitation est une plaisanterie qui se déroule lors du rituel *kagutu*. Le mensonge, le non-dit, l'ironie, sont donc les registres expressifs sous lesquels se cachent d'importantes caractéristiques musicales, reflet d'une dynamique sociale plus complexe que ne laisse croire le discours officiel.

Le rituel *to/o* consiste en l'exécution d'un large corpus de chants, accompagnés par une danse effectuée dans l'espace central du village. Les femmes

<sup>5</sup> Chaque chant est accompagné par un récit exégétique, transmis pendant l'apprentissage des chants.

<sup>6</sup> Les *eginhoto* (femmes et hommes) sont des spécialistes rituels qui jouissent d'un grand

prestige dans la communauté, du fait notamment d'un savoir rituel assimilé durant de longues années d'apprentissage. Un flûtiste *kagutu* expérimenté est aussi appelé *eginhoto*.



Fig. 2. Le maître flûtiste Jakulu et sa famille. Photo Tommaso Montagnani, 2009.

chantent les *tolo* en chœur, tout en étant guidées par une chanteuse plus expérimentée appelée *eginhoto* (maître des chants)<sup>6</sup>. Les hommes ne participent pas à ce rituel. Leur présence au milieu du village au moment de l'exécution des chants est considérée comme inconvenante, bien qu'il n'existe aucune interdiction formelle comparable au tabou qui interdit aux femmes de voir les flûtes *kagutu*. Les hommes s'éloignent alors du chœur de femmes et restent à l'intérieur des maisons, ou bien se réunissent en groupes dans les parties plus périphériques du village. Selon le discours *kuikuro* communément tenu à propos de ces chants, il s'agirait de la transposition vocale des suites *kagutu*.

Le mot *tolo*, dans la langue carib du Haut-Xingu, signifie « oiseau » et, dans sa forme possédée<sup>7</sup>, animal domestique (Franchetto 1997, 2001). *Tolo* dans sa forme possédée (*utologu*), est un mot couramment utilisé dans le contexte d'une relation sentimentale afin de désigner affectivement la personne aimée. L'un des sujets récurrents des chants *tolo* étant l'amour, il n'est pas rare de trouver le mot

<sup>7</sup> La forme possédée de *tolo* est celle où le radical nominal est précédé par le préfixe personnel et suivi par le suffixe de relation (ou possession), comme par exemple en *utologu* (1-*tolo*-REL), littéralement « mon *tolo* ».

*utologu* portant sa connotation affective dans un des textes, comme celui de cet exemple (Franchetto, Montagnani 2011) :

<i>Katutolo uatinhi</i>	Celui qui court devant tous
<i>Utologui(ni)</i>	Est mon aimé
<i>Tikinhü uatinhi</i>	Celui qui court devant les gens des autres villages
<i>Utologui(ni)</i>	Est mon aimé

Le chant *tolo* est une sorte de message que les chanteuses adressent à quelqu'un. En *kuikuro*, on utilise l'expression *tolo-te-*, (*tolo*-verbalisateur), littéralement « faire aller/envoyer le *tolo* », un verbe transitif dont le patient est le destinataire : *u-tolo-te-pügü i-heke* (1<sup>re</sup> personne-*tolo*-verbalisateur-perfectif 3<sup>e</sup> personne-ergatif) (Franchetto, Montagnani 2011), « il m'a chanté-*tolo* ». La personne qui chante n'est pas le sujet du texte : la chanteuse se sert des paroles du texte composé dans le passé par une autre femme pour adresser son propre message.

La relation entre les deux répertoires musicaux *tolo* et *kagutu*, et, par conséquent, entre les deux rituels et les hommes et les femmes, est complexe et le discours *kuikuro* sur la similitude entre les deux musiques est délibérément ambivalent. En observant la relation musicale entre *kagutu* et *tolo*, on constate que la conception *kuikuro* de variation mélodique et de fidélité au modèle nécessite un travail d'interprétation. En contexte *kuikuro*, l'idée de « déviation » par rapport à un modèle donné est un concept qui concerne à la fois la mélodie, le rythme et le langage, et qui nécessite d'être précisé à chaque occurrence. En ce qui concerne la variation mélodique, le discours *kuikuro* sur le sujet est assez clair : la variation thématique n'est pas admise dans la musique *kagutu*. En comparant deux, voire plusieurs exécutions de musique *kagutu* par des flûtistes différents, j'ai pu constater qu'il n'existe pas de variation mélodique : les différences entre une exécution et une autre concernent principalement le nombre de répétitions des parties qui composent la structure de la pièce. La comparaison entre les exécutions de la musique *kagutu* et celles des chants *tolo* présente en revanche des aspects plus problématiques, en particulier en ce qui concerne l'apparente contradiction entre le discours *kuikuro* sur la musique et les résultats de l'analyse des données. Les femmes affirment s'en tenir au modèle masculin, traduire ou interpréter leurs propres chants sur les musiques de *kagutu*, mais il existe des différences assez importantes : le chant *tolo* s'écarte souvent des mélodies *kagutu* au point de créer un *autre* répertoire de mélodies. C'est à partir de ce point que les relations entre les hommes et les femmes se complexifient. Le système de correspondances formé par les deux rituels est caractérisé par une tension continue entre la différenciation et l'établissement de relations entre le monde masculin et le monde féminin.

Je vais à présent tenter de mettre en relation les événements décrits dans les récits mythiques avec les données de terrain et les analyses effectuées à partir de mon corpus d'enregistrements.

Le mythe indique en effet les esprits comme les compositeurs de la musique *kagutu*. Les esprits-animaux *itseke*, invisibles aux êtres humains dans un état de conscience ordinaire, sont les « maîtres » (*oto*) et les créateurs des mélodies. Dans le mythe, Tāugi, le *trickster* créateur chantait les suites dans son village avec les *itseke*. Chaque esprit, dès qu'il commençait à chanter sa pièce, donnait son nom, comme s'il s'agissait d'une présentation.

Le mythe d'origine des flûtes *kagutu* est raconté principalement par des hommes : j'ai pu en enregistrer des versions auprès des flûtistes Tütequegü et Jakalu. En revanche, il existe des récits mythiques « féminins », qui circulent principalement entre les chanteuses de *tolo* et *jamurikumalu* (l'autre grand corpus de chants féminins *kuikuro* et *xinguanien*) qui proposent une vision à la fois antagoniste et contradictoire par rapport à la version masculine. Je n'ai pas eu accès directement à ces récits pendant mon séjour, je recours donc aux données de Bruna Franchetto (1996, 2003, 2011), qui a travaillé avec plusieurs chanteuses *kuikuro*.

Chez les *Kuikuro*, la tension entre autorité masculine et autonomie féminine qui caractérise la relation *kagutu-tolo* anime aussi le rituel *jamurikumalu*. Les chanteuses *jamurikumalu* sont aussi des chanteuses de *tolo* et, si le répertoire *tolo* est une prérogative des populations carib du Xingu, le rituel *jamurikumalu* est pratiqué aussi par les groupes *arawak* occupant la région. La mythologie *jamurikumalu* fournit des détails importants sur la relation « secrète » entre les univers musicaux féminin et masculin, des détails utiles à la compréhension du système musical *tolo/kagutu*. Le mot *jamurikumalu* signifie « hyper-femmes chefs » en langue *arawak*, ce qui souligne l'idée de transformation et d'inversion des rôles sociaux qui caractérise à la fois la pratique rituelle et le mythe. L'ironie est aussi présente dans ce rituel sous forme d'altercation moqueuse et d'échanges d'insultes entre hommes et femmes à propos du vagin et du pénis. Ces pratiques, certes ironiques, ont néanmoins la fonction de marquer et de souligner l'opposition entre les sexes. L'exécution des chants *jamurikumalu* représente et célèbre la transformation mythique des femmes en « hyper-femmes » : il s'agit d'un passage de la catégorie d'humain à celle d'esprit (Franchetto 1996, 2011). L'opposition des sexes et la transformation/passage de catégorie ontologique sont ainsi mis en relation dans le mythe et dans le rituel.

Dans le récit appelé *La métamorphose ou le début des Hyper-Femmes*, on trouve deux transformations. Les hommes se transforment d'abord en pécaris suite au rituel d'initiation des jeunes hommes, durant lequel les oreilles des garçons *xinguanien*s sont percées. Les femmes abandonnées décident alors de prendre la place des maris transformés : elle commencent à danser avec les parures masculines et à chanter sur le *kwakutu*, la maison des hommes. Elles deviennent alors des êtres androgynes dotés de pouvoirs surnaturels. Elles entreprennent un voyage souterrain pendant lequel elles rencontrent des *itseke* qui leur apprennent les chants *iamurikumalu* chantés durant le rituel. Les textes sont

principalement en langue arawak, et partiellement compréhensibles. Les hyper-femmes du mythe se piquent le vagin avec des insectes afin de transformer leur sexe. Ensuite, elles s'enfuient jusqu'aux frontières du monde pour y bâtir un village où elles jouent des flûtes *kagutu* qu'elles ont volées aux hommes.

Ainsi, dans le récit des chants *iamurikumalu*, on trouve un exemple de la relation homme/femme/esprit projetée dans le contexte mythique. La musique, les genres et les catégories ontologiques sont les trois thèmes principaux autour desquels tourne la dynamique des événements racontés dans le mythe. Le vol des flûtes et la danse sur la maison des hommes sont les deux éléments de connexion avec le contexte *kagutu*. En revanche, dans le mythe d'origine des chants *tolo*, les femmes racontent des événements qui semblent être en contradiction avec ceux du mythe d'origine de la musique *kagutu*. Les femmes y revendiquent la paternité des mélodies communes aux deux rituels.

Voici des extraits (Franchetto, Montagnani 2011: 101) du récit historique raconté par Ajahi Kuikuro, une des principales chanteuses de *tolo*: Ajahi est ici en train de raconter la création des chants *tolo*, en soulignant la relation originelle avec la musique *kagutu*. Le mot «elles», dans le texte, indique les femmes chanteuses.

Elles chantaient  
Elles mentaient, elles se disputaient  
...  
Elles ont fait (ïi) le chant *kagutu*  
C'est ça que nous appelons *tolotepe*, ce qui fut *tolo*

L'idée de la transformation est très présente dans le langage utilisé par Ajahi dans ce récit. Ce qui frappe dans ce récit est surtout la racine *kuikuro* *ïi* utilisée comme verbe transitif dont l'objet sont les musiques *kagutu*. Par ce verbe, littéralement «faire-transformer», «causer un changement radical d'état», la chanteuse exprime un processus de modification de la musique des hommes et des esprits. Cette action de transformation est exercée principalement à partir du langage, grâce à l'utilisation d'un texte poétique qui vient se rajouter à la mélodie provenant du contexte masculin *kagutu*.

Dans le récit de Ajahi, la revendication de la composition des musiques par les femmes est très claire, surtout dans la ligne finale de l'extrait («Elles ont fait (ïi) le chant *kagutu*»). Le discours des femmes à propos de la relation musicale *Tolo/Kagutu* apparaît donc ambigu et contradictoire. Elles reconnaissent l'autorité masculine des joueurs de *kagutu* et, dans leurs discours publics, attribuent la composition des mélodies sacrées aux esprits. En réalité, elles possèdent et se transmettent une version différente de l'origine de ces musiques, comme on peut le constater dans le récit de Ajahi.

Bruna Franchetto (1986), Aurore Monod Becquelin (1975) et Ellen Basso (1987) ont montré le subtil jeu d'antiphrases dans le discours des femmes

xinguaniennes. Celles-ci adoptent souvent une posture d'autodénigrement, dont le but est en réalité d'exprimer un sens contraire, de mettre en valeur l'autorité qu'elles exercent dans leur relation avec les hommes : les femmes dirigent d'ailleurs la politique depuis les coulisses domestiques, qui se répercute avec toute sa force dans la politique des hommes à l'intérieur du village, tout comme entre les villages. Selon les Kuikuro, les femmes sont *au~gene oto*, « maîtres du mensonge et de la rumeur ».

Cette forme de mensonge est dans la mythologie kuikuro à la base de toute activité créatrice, sans être l'apanage exclusif des femmes. La mythologie carib attribue également à la parole mensongère de Taugi (le soleil) un pouvoir de création, confirmant ainsi la vision du langage comme générateur de formes et de structures musicales.

Le mensonge et le non-dit sont à la base du riche processus de transformation/création mis en œuvre par les femmes. Transformer la mélodie des *itseke* est l'action qui marque l'affirmation silencieuse de l'autonomie féminine, autonomie exercée dans l'acte de création musicale. Nous pouvons observer ici un des éléments principaux qui caractérisent la relation entre *tolo* et *kagutu*, à savoir l'ironie. Le jeu d'antinomie, l'autodénigrement paradoxal et la transformation des mélodies des *itseke* sont des manifestations du sens de l'ironie qui anime cette dynamique inter-rituelle. C'est une ironie malicieuse et consciente, qui accompagne le refus de l'« imitation » en tant que subordination à un modèle qu'il faudrait reproduire fidèlement.

Le mensonge et surtout le non-dit tiennent un rôle primordial dans les dynamiques autour du système rituel *kagutu/tolo*. En transformant les musiques *kagutu*, les femmes accomplissent un acte de transgression, dans le mythe et dans la fête.

### ***Tainpane* et *kussügü* : le parcours à double sens d'une parodie musicale**

*Tainpane* indique le caractère solennel de la musique *kagutu* et il peut être traduit par « sacré ». Le même mot est aussi employé, par exemple, pour les offrandes faites aux esprits pendant l'exécution de la musique *kagutu* par le maître des flûtes : seuls les participants les plus âgés ont le droit de consommer cette nourriture. (Fausto et al. 2011).

Le caractère sacré, *tainpane*, de la musique des flûtes est probablement la raison pour laquelle il n'existe pas de version chantée féminine pour les suites *kagutu* les plus sacrées et dangereuses. En revanche, notons un fait remarquable, au sujet des deux suites *kagutu* appelées *Timüno* et *Tüheutenhü* : il existe bien

deux suites de chants *tolo* qui portent le même nom, mais au lieu d'être une simple version vocale des deux suites *kagutu*, ces chants en seraient la parodie.

Ces deux parodies sont appelées *Timüno-kussügü* (la petite *Timüno*) et *Tüheutenhü-kussügü* (la petite *Tüheutenhü*). La mélodie de ces deux «petites» n'a rien à voir avec celle des suites *kagutu* dont elles portent le même nom. Elles sont très différentes et il n'existe aucune analogie mélodique ou rythmique entre les versions *kagutu* des deux suites et leurs parodies. Ces deux versions<sup>8</sup> de *Timüno* et de *Tüheutenhü* sont des versions «*de brincadeira*»<sup>9</sup>, pour rire. Ces blagues, ces parodies musicales, concernent à la fois les hommes et les femmes. Les flûtistes hommes et les chanteuses femmes sont visés par cette forme d'ironie musicale :

- Les femmes «profanent» deux des suites *kagutu* les plus sacrées et les plus difficiles, très lentes et complexes, en chantant des chansons avec une structure simple, des strophes facilement reconnaissables et un tempo assez soutenu. Ces chansons sont groupées dans des suites qui portent le même nom que les suites dangereuses. Si l'on considère que dans la tradition *kagutu* les suites les plus sacrées sont aussi les plus lentes et les plus complexes du point de vue de la structure, il apparaît évident que ces chansons, qui sont tout le contraire, sonnent comme des sortes de parodies des musiques dont elles portent le nom.
- Pendant le rituel *kagutu*, les hommes peuvent à leur tour s'amuser à jouer à la flûte les mélodies de ces chansons-parodies. A cette occasion, un flûtiste propose parfois de jouer *Timüno* et *Tüheutenhü* : mais le fait qu'il propose cela en riant et que les autres hommes s'amuse beaucoup en entendant cette proposition, laisse entendre qu'il ne s'agira pas des «véritables» suites, mais des parodies, les *kussügü*, les petites. Ce qui se produit donc (au milieu d'un rituel *kuikuro*, considéré comme l'un des plus sérieux et dangereux) est l'imitation d'une imitation, la parodie, faite par les hommes, des femmes en train de parodier les hommes.

Pour mieux évaluer les différences musicales entre original et parodie, examinons donc le cas spécifique de la suite *Tüheutenhü*. Je vais ici présenter deux courts extraits, l'un de la suite originale (dont je n'ai transcrit que la partie thématique exposée par le soliste) et l'autre de la parodie.

Pièce de la suite *kagutu Tüheutenhü*, exécutée en situation non rituelle, pendant un entretien de terrain en 2009 par le flûtiste Jakalu Kuikuro :

<sup>8</sup> J'emploie ici le terme «version» uniquement parce que les parodies portent le même nom que les musiques originales. Musicalement, elles sont radicalement différentes, ce qui est perçu comme de l'ironie par les Kuikuro.

<sup>9</sup> En portugais : «plaisanterie», expression utilisée par le maître flûtiste Jakalu Kuikuro.



Le suivant est en revanche un extrait d'une pièce de la suite-parodie *Tüheutenhü-kussügü*. Dans le texte, les chanteuses se moquent d'une femme appelée Itsanuja, en s'adressant directement à elle : « crois-tu que tu es encore une jeune fille, ne vois-tu pas que tu es une vieille, Itsanuja ? »



Les parodies *kussügü*, en plus de présenter des caractéristiques musicales bien distinctes des versions rituelles de *Timüno* et de *Tüheutenhü*, n'observent pas le principe fondamental de la musique *tainpane*, à savoir la structure *tinapisi*, en file (Fausto et al. 2011 : 49). Dans le Haut-Xingu, la connaissance est organisée en séquences, listes ordonnées, et le fait de respecter la bonne séquence est extrêmement important dans la pratique rituelle. Plus un corpus de chants ou de musiques est organisé selon un ordre précis, plus il aura de la valeur aux yeux des Xinguanais. Les connaissances les moins prestigieuses et prisées ne respectent pas une séquence précise et peuvent être exécutées *tapehagali*, « dispersées ». Les musiques-parodies *kussügü* peuvent donc être exécutées dans n'importe quel ordre, tandis que les pièces composant les suites *Timüno* et *Tüheutenhü* doivent être jouées suivant une séquence précise.

Il existe ici une idée de « bonne version » et de « fausse version ». La « bonne version » est soutenue avec fierté par les musiciens *kagutu* à propos des versions sacrées des deux suites. Les versions sacrées sont appelées « les véritables » à la fois par Jakalu et Tütequegü ; mais il ne faudrait pas pourtant sous-estimer l'importance des « petites » versions : au contraire, il me semble qu'au-delà de cette opposition (la parodie), d'autres interprétations de la relation que les hommes et les femmes tissent autour du système rituel formé par *kagutu* et *tolo* sont possibles. La parodie (la « petite » version) est à la fois ce qui permet d'affirmer la séparation entre les deux sphères (chaque groupe a sa version, et chaque groupe « imite » celle de l'autre), et ce qui instaure une séquence d'actes rituels spéculaires soulignant la complémentarité des deux rituels.



## Conclusions

Dans la musique rituelle *kuikuro*, la parodie surgit comme un canal de communication parallèle entre hommes et femmes. Il s'agit d'une forme de correspondance mélodique et rituelle de laquelle – et c'est le seul cas dans le complexe système de relations *kagutu/tolo* – les esprits sont exclus. La présence constante des esprits dans la musique de flûte masculine suscite un sentiment de peur et de danger chez les musiciens, qui transfèrent cette tension sur les femmes sous forme de contrôle de l'activité musicale féminine, en exerçant en outre l'autorité masculine dans le tabou qui interdit la vision des flûtes aux femmes. Les femmes tentent de se soustraire à la domination masculine au moyen d'une activité transformatrice sur les mélodies *kagutu*, activité qui est passée sous silence. La parodie est en revanche un moment durant lequel tout ce qui est perçu comme interdit et qui provoque des sentiments de crainte est mis en évidence et valorisé en raison de son aspect dérisoire. Le non-respect des caractéristiques musicales et formelles de la musique *tainpane* suscite l'hilarité parmi les musiciens et les participants au rituel, mais surtout, en évacuant la présence menaçante des esprits, il permet d'effectuer de façon ouverte et publique, et parallèlement à l'acte rituel officiel, les actions ne pouvant pas être explicitées dans le contexte formel. Ce renversement des rôles et des perspectives n'est qu'un phénomène temporaire, et surtout réalisé dans le cadre du rituel solennel et officiel, ce qui inclut le moment parodique dans le processus de construction du sens rituel et donc, finalement, le fait participer à l'articulation de la relation entre humains et esprits.

La dérision entre hommes et femmes est en outre un thème récurrent dans la mythologie *kuikuro* où, comme nous l'avons vu à propos du mythe d'origine des chants féminins, les femmes se transforment en êtres surpuissants et poursuivent les hommes. L'imitation musicale, la parodie, est une sorte de déguisement musical dans lequel les rôles sont inversés, les hommes agissant en femmes et les femmes en hommes, chacun reproduisant de façon exagérée les traits musicaux saillants des styles respectifs : bien qu'il n'existe pas de véritables mélodies ou rythmes communs, la structure strophique caractérisant les chants *tolo* est imitée dans les parodies, créant ainsi un contraste avec la structure linéaire et longue des suites solennelles. Nous pouvons dire que, dans le *Xingu*, il existe une musicalité féminine et une musicalité masculine, et que les parodies participent à la reconnaissance mutuelle des différentes approches de la musique, par conséquent aussi à la relation avec les esprits.

## Références

- BAMBERGER Joan  
1974 «The myth of matriarchy: Why men rule in primitive society», in Michelle Zimbalist Rosaldo et Louise Lamphere, dir.: *Woman, culture, and society*: 263–80. Palo Alto: Stanford University Press.
- BASSO Ellen  
1973 *The Kalapalo Indians of Central Brazil*. New York: Holt, Rinehart and Winston.  
1985 *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.  
1987 *In favor of deceit*. Tucson: University of Arizona Press.  
2007 «The Kalapalo affinal civility register», *Journal of Linguistic Anthropology* 17(2):161–83.  
2009 «Ordeals of language», in Michael Carrithers, dir.: *Culture, rhetoric, and the vicissitudes of life*. New York: Berghahn Books: 121–37.
- BASTOS Rafael Menezes  
1999 [1978] *A musicológica Kamayura: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- BATESON Gregory  
1958 *Naven: A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BECQUELIN-MONOD Aurore  
1975 *La pratique linguistique chez les Trumai (Haut Xingu, Mato Grosso, Brésil)*. Paris: SELAF.
- FAUSTO Carlos  
2008 «Donos demais: maestria e domínio na Amazônia», *Mana* 14(2), Rio de Janeiro: Museu Nacional.
- FAUSTO Carlos, Bruna FRANCHETTO et Tommaso MONTAGNANI  
2011 «Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu», *L'Homme* 197: 41-69.
- FRANCHETTO Bruna et Tommaso MONTAGNANI  
2011 «Flûtes des hommes, chants des femmes. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu», *Gradhiva* 13: 94-111.
- FRANCHETTO Bruna  
1986 *Falar Kuikuru: estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Thèse de doctorat, Rio de Janeiro.  
1996 Women among the Kuikuro. *Revista de Estudos Feministas* 1/96: 225-239.  
1997 «Tolo Kuikuro: diga cantando o que não pode ser dito falando», *Invenção do Brasil*, Revista do Museu Aberto do Descobrimento/MINC: 57-64.  
2003 «L'autre du même: Parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut-Xingu, Brésil)», *Amerindia* 28: 213–48.
- GREGOR Thomas  
1985 *Anxious pleasures: The sexual life of an Amazonian people*. Chicago: University of Chicago Press.
- HILL Jonathan D. et Jean Pierre CHAUMEIL, dir.  
2011 *Burst of breath: Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HOUSEMAN Micheal et Carlo SEVERI  
2009 *Naven: Ou le donner à voir*. Paris: CNRS.

MCCALLUM Cecilia

- 1994 «Ritual and the origin of sexuality in the Alto Xingu», in P. Harvey and P. Gow, dir.: *Sex and violence: Issues in representation and experience*. London and New York: Routledge: 90–114.

MEHINAKU Mutuà

- 2010 *Tetsualü: Pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Thèse de Master, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MEIRA Sergio et Bruna FRANCHETTO

- 2005 «The Southern Cariban languages and the Cariban family», *International Journal of American Linguistics* 71(2):127–90.

MELLO Maria Ignez C.

- 1999 *Musica e mito entre os Wauja do Alto-Xingu*. Thèse de Master, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.  
2005 *Iamurikuma: Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* Thèse de doctorat, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

MURPHY Robert et Yolanda MURPHY

- 1974 *Women of the forest*. New York: Columbia University Press.

PIECADE Acacio

- 2004 *O canto do Kawoka: Música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Thèse de doctorat, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

SEVERI Carlo

- 2007 *Le prince de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Rue d'Ulm.

RÉSUMÉ. Chez les Kuikuro du Haut-Xingu il existe un rituel de flûte masculine (*kagutu*) et un rituel de chants féminins (*tolo*) connectés par un ensemble de motifs mélodiques communs. En plein milieu du rituel masculin (très solennel et dangereux), les hommes jouent à la flûte des musiques qui suscitent l'hilarité générale: ces musiques sont «l'imitation» des femmes en train de chanter les chants *tolo*. De leur côté les femmes possèdent un répertoire parallèle dont les pièces sont nommées en référence aux pièces les plus dangereuses de la musique de flûte masculine, mais précédées par «petit»; la petite *Timüno*, la petite *Tüheutenhü*. Il n'existe aucune relation mélodique entre les «petites» et les musiques de flûtes dont elles partagent les noms: il ne s'agit que d'une sorte de blague ou, comme disent les Kuikuro, de «versions pour rigoler». Il est donc évident qu'on assiste à une parodie dans les deux sens, les hommes imitent les femmes et les femmes imitent les hommes. Cette parodie s'inscrit comme une anomalie dans un système musical dans lequel les relations entre genres sont continuellement représentées et reproduites sous forme d'analogies et de variations mélodiques: dans le cas spécifique de ces parodies ce n'est pas l'analogie mélodique qui établit la relation, mais l'ironie.